Brief
PGA
0059075

Как сделана „Шинель" Гоголя

Kak sdelana „Shinel' Gogolia

I

Композиция новеллы в значительной степени зависит от того, какую роль в ее сложении играет *личный тон* автора, т.-е. является ли этот тон началом организующим, создавая более или менее иллюзию *сказа*, или служит только формальной связью между событиями и потому занимает положение служебное. Примитивная новелла, как и авантюрный роман, не знает сказа и не нуждается в нем, потому что весь ее интерес и все ее движения определяются быстрой и разнообразной сменой событий и положений. Сплетение мотивов и их мотивации — вот организующее начало примитивной новеллы. Это верно и по отношению к новелле комической — в основу кладется анекдот, изобилующий сам по себе, вне сказа, комическими положениями.

Совершенно иной становится композиция, если сюжет сам по себе, как сплетение мотивов при помощи их мотивации, перестает играть организующую роль, т.-е. если рассказчик так или иначе выдвигает себя на первый план, как бы только пользуясь сюжетом для сплетения отдельных стилистических приемов. Центр тяжести от сюжета (который сокращается здесь до минимума) переносится на приемы сказа, главная комическая роль отводится каламбурам, которые то ограничиваются простой игрой слов, то развиваются в небольшие анекдоты. Комические эффекты достигаются *манерой* сказа. Поэтому для изучения такого рода композиции оказываются важными именно эти „*мелочи*", которыми пересыпано изложение — так что стоит их удалить, строение новеллы распадается. При этом можно различать два рода комического сказа: 1) повествующий и 2) воспроизводящий. Первый ограничивается шутками, смысловыми каламбурами и пр.; второй вводит приемы словесной мимики и жеста, изобретая особые комические артикуляции, звуковые каламбуры, прихотливые синтактические расположения и т. д.

Первый производит впечатление ровной речи; за вторым часто как бы скрывается актер, так что сказ приобретает характер игры, и композиция определяется не простым сцеплением шуток, а некоторой системой разнообразных мимико-артикуляционных жестов.

Многие новеллы Гоголя или отдельные их части представляют интересный материал для анализа такого рода сказа. Композиция у Гоголя не определяется сюжетом — сюжет у него всегда бедный, скорее — нет никакого сюжета, а взято только какое-нибудь одно комическое (а иногда даже *само по себе* вовсе не комическое) положение, служащее как бы только толчком или поводом для разработки комических приемов. Так — „Нос" развивается из одного анекдотического события; „Женитьба", „Ревизор" вырастают тоже из определенного неподвижно пребывающего положения; „Мертвые Души" слагаются путем простого наращивания отдельных сцен, объединенных только поездками Чичикова. Известно, что необходимость иметь всегда что-нибудь похожее на сюжет стесняла Гоголя. П. В. Анненков сообщает о нем: „Он говорил, что для успеха повести и вообще рассказа достаточно, если автор опишет знакомую ему комнату и знакомую улицу". В письме к Пушкину 1835 г. Гоголь пишет: „Сделайте милость, дайте какой-нибудь сюжет, *хоть какой-нибудь смешной или несмешной*, но русский чисто анекдот... Сделайте милость, дайте сюжет; духом будет комедия из пяти актов и — клянусь — куда смешнее чорта!". Об анекдотах он просит часто; так — в письме к Прокоповичу (1837 г.): „Жюля (т.-е. Анненкова) особенно попроси, чтобы написал ко мне. Ему есть о чем писать. Верно, в канцелярии случился какой-нибудь анекдот".

С другой стороны, Гоголь отличался особым уменьем читать свои вещи, как свидетельствуют многие современники. При этом можно выделить два главных приема в его чтении: либо — патетическая, напевная декламация, либо — особый способ разыгрывания, мимического сказа, не переходящего вместе с тем, как указывает И. С. Тургенев, в простое театральное чтение ролей. Известен рассказ И. И. Панаева о том, как Гоголь изумил всех присутствующих, перейдя непосредственно от разговора к игре, так что сначала его рыгание и соответственные фразы были приняты за действительность. Кн. Д. А. Оболенский вспоминает: „Гоголь мастерски читал: не только всякое слово у него выходило внятно, но, переменяя часто интонацию речи, он разнообразил ее и заставлял слушателя усваивать самые мелочные оттенки мысли. Помню, как он начал глухим и каким-то гробовым голосом: «Зачем же изображать бедность

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/kaksdelanashinel00mand

да бедность... И вот опять попали мы в глушь, опять наткнулись на закоулок». После этих слов Гоголь приподнял голову, встряхнул волосы и продолжал уже громким и торжественным голосом: «Зато какая глушь и какой закоулок!». Засим начал он великолепное описание деревни Тентетникова, которое, в чтении Гоголя, выходило *как будто писано в известном размере*... Меня в высшей степени поразила необыкновенная гармония речи. Тут я увидел, как прекрасно воспользовался Гоголь теми местными названиями трав и цветов, которые он так тщательно собирал. *Он иногда, видимо, вставлял какое-нибудь звучное слово единственно для гармонического эффекта*". И. И. Панаев определяет чтение Гоголя следующим образом: „Гоголь читал неподражаемо. Между современными литераторами лучшими чтецами своих произведений считаются Островский и Писемский: Островский читает без всяких драматических эффектов, с величайшею простотою, придавая между тем должный оттенок каждому лицу; Писемский читает, как актер — он, так сказать, разыгрывает свою пьесу в чтении... В чтении Гоголя было что-то среднее между двумя этими манерами чтений. Он читал драматичнее Островского и с гораздо большею простотою, чем Писемский". Даже диктовка превращалась у Гоголя в особого рода декламацию. Об этом рассказывает П. В. Анненков: „Николай Васильевич, разложив перед собой тетрадку... весь уходил в нее и начинал диктовать мерно, торжественно, с таким чувством и полнотой выражения, что главы первого тома «Мертвых Душ» приобрели в моей памяти особенный колорит. Это было похоже на спокойное, правильноразлитое вдохновение, какое порождается обыкновенно глубоким созерцанием предмета. Н. В. ждал терпеливо моего последнего слова и продолжал новый период тем же голосом, проникнутым сосредоточенным чувством и мыслью... Никогда еще пафос диктовки, помню, не достигал такой высоты в Гоголе, сохраняя всю художническую естественность, как в этом месте (описание сада Плюшкина). Гоголь даже встал с кресел... *и сопровождал диктовку гордым, каким-то повелительным жестом*".

Все это вместе указывает на то, что основа Гоголевского текста — сказ, что текст его слагается из живых речевых представлений и речевых эмоций. Более того: сказ этот имеет тенденцию не просто повествовать, не просто говорить, но мимически и артикуляционно воспроизводить слова, и предложения выбираются и сцепляются не по принципу только логической речи, а больше по принципу речи выразительной, в которой особенная роль принадлежит артикуляции, мимике, звуковым жестам и т. д. Отсюда — явление звуковой семантики

в его языке: звуковая оболочка слова, его акустическая характеристика становится в речи Гоголя *значимой* независимо от логического или вещественного значения. Артикуляция и ее акустический эффект выдвигаются на первый план, как выразительный прием. Поэтому он любит названия фамилии, имена и проч. — тут открывается простор для такого рода артикуляционной игры. Кроме того его речь часто сопровождается жестами (см. выше) и переходит в воспроизведение, что заметно и в письменной ее форме. Свидетельства современников указывают и на эти особенности. Д. А. Оболенский[1] вспоминает: „На станции я нашел штрафную книгу и прочел в ней довольно смешную жалобу какого-то господина. Выслушав ее, Гоголь спросил меня: «А как вы думаете, кто этот господин? Каких свойств и характера человек?» — «Право, не знаю», отвечал я. — «А вот я вам расскажу». — И тут же начал самым смешным и оригинальным образом описывать мне сперва наружность этого господина, потом рассказал мне всю его служебную карьеру, *представляя* даже в лицах некоторые эпизоды его жизни. Помню, что я хохотал, как сумасшедший, а он все это выделывал совершенно серьезно. Засим он рассказывал мне, что как-то одно время они жили вместе с Н. М. Языковым (поэтом) и вечером, ложась спать, забавлялись описанием разных характеров и засим придумывали для каждого соответственную фамилию". О фамилиях у Гоголя сообщает еще О. Н. Смирнова: „Он отдавал необычайно много внимания именам своих действующих лиц; он разыскивал их повсюду; они стали типичными; он находил их на объявлениях (фамилия героя Чичикова в 1 томе была найдена на доме — прежде не ставили номеров, а только фамилию владельца), на вывесках; приступая ко второму тому «Мертвых Душ», он нашел фамилию генерала Бетрищева в книге на почтовой станции и говорил одному из своих друзей, что при виде этой фамилии ему явились фигура и седые усы генерала". Особое отношение Гоголя к именам и фамилиям и изобретательность его в этой области уже отмечались в литературе — напр. в книге проф. И. Мандельштама[1]: „К той поре, когда Гоголь потешал самого себя, относятся, во-первых, составление имен, придуманных, как видно, без расчета на «смех сквозь слезы»... Пупопуз, Голопуз, Довгочхун, Голопупенко, Свербыгуз, Кизяколупенко, Перцперчиха, Крутотрыщенко, Печерыця, Закрутыгуба и т. д. Эта манера придумывания потешных имен

[1] „О характере Гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка". Гельсингфорс. 1902. Стр. 252—3. Интересная по наблюдениям, но беспорядочная в методологическом отношении книга.

осталась, впрочем, у Гоголя и позже: и Яичница („Женитьба“) и Неуважайкорыто, и Белобрюшкова, и Башмачкин („Шинель“), причем последнее имя дает повод к игре слов. Иногда он подбирает преднамеренно существующие имена: Акакий Акакиевич, Трифилий, Дула, Ерахасий, Павсикахий, Вахтисий и т. д... В иных случаях он пользуется именами для каламбуров (указанный прием применяется с давних пор всеми писателями юмористами. Мольер забавляет своих слушателей именами вроде Pourceugnac, Diafoiras, Purgon, Macroton, Desfonandres, Vilebrequin; Рабелэ еще в неизмеримо более сильной мере пользуется невероятным сочетанием звуков, представляющих материал для смеха уже тем, что имеют лишь отдаленное сходство со словами, вроде Solmigonbinoys, Trinquamelie, Trouillogan и т. п.)“.

Итак, сюжет у Гоголя имеет значение только внешнее и потому сам по себе статичен — недаром „Ревизор“ кончается немой сценой, по отношению к которой все предыдущее было как бы только приуготовлением. Настоящая динамика, а тем самым и композиция его вещей — в построении сказа, в игре языка. Его действующие лица — окаменевшие позы. Над ними, в виде режиссера и настоящего героя, царит веселящийся и играющий дух самого художника.

Исходя из этих общих положений о композиции и опираясь на приведенный материал о Гоголе, попробуем выяснить основной композиционный слой „Шинели“. Эта повесть особенно интересна для такого рода анализа, потому что в ней чистый комический сказ, со всеми свойственными Гоголю приемами языковой игры, соединен с патетической декламацией, образующей как бы второй слой. Этот второй слой был принят нашими критиками за основу, и весь сложный „лабиринт сцеплений“ (выражение Л. Толстого) свелся к некой идее, традиционно повторяющейся до сих пор даже в „исследованиях“ о Гоголе. Таким критикам и ученым Гоголь мог бы ответить так же, как ответил Л. Толстой критикам „Анны Карениной“: „я их поздравляю и смело могу уверить qu'ils en savent plus long que moi“.

II

Сначала рассмотрим отдельно основные приемы сказа в „Шинели“, потом проследим за системой их сцепления.

Значительную роль, особенно вначале, играют каламбуры разных видов. Они построены либо на звуковом сходстве, либо на этимологической игре словами, либо на скрытом абсурде. Первая фраза повести в черновом наброске сна-

бжена была звуковым каламбуром: „В департаменте *податей и сборов*, — который, впрочем, иногда называют департаментом *подлостей и вздоров*“. Во второй черновой редакции к этому каламбуру была сделана приписка, представляющая дальнейшую с ним игру: „Да не подумают, впрочем, читатели, чтобы это название основано было в самом деле на какой-нибудь истине — ничуть. Здесь все дело только в этимологическом подобии слов. Вследствие этого департамент горных и соляных дел называется департаментом горьких и соленых дел. Много приходит на ум иногда чиновникам во время, остающееся между службой и вистом“. В окончательную редакцию этот каламбур не вошел. Особенно излюблены Гоголем каламбуры этимологического рода — для них он часто изобретает специальные фамилии. Так, фамилия Акакия Акакиевича первоначально была Тишкевич — тем самым не было повода для каламбура; затем Гоголь колеблется между двумя формами — Башмакевич (ср. Собакевич) и Башмаков, наконец останавливается на форме — Башмачкин. Переход от Тишкевича к Башмакевичу подсказан, конечно, желанием создать повод для каламбура, выбор же формы Башмачкин может быть объяснен как влечением к уменьшительным суффиксам, характерным для Гоголевского стиля, так и большей артикуляционной выразительностью (мимико-произносительной силой) этой формы, создающей своего рода звуковой жест. Каламбур, построенный при помощи этой фамилии, осложнен комическими приемами, придающими ему вид полной серьезности: „Уже по самому имени видно, что она когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого неизвестно. И отец, и дед, и *даже шурин* (каламбур незаметно доведен до абсурда — частый прием Гоголя), и все совершенно Башмачкины ходили в сапогах, переменяя только раза три в год подметки“. Каламбур как бы уничтожен такого рода комментарием — тем более, что попутно вносятся детали, совершенно с ним не связанные (о подметках); на самом деле получается сложный, как бы двойной каламбур. Прием доведения до абсурда или противологического сочетания слов часто встречается у Гоголя, причем он обычно замаскирован строго-логическим синтаксисом и потому производит впечатление непроизвольности; так, в словах о Петровиче, который „несмотря на свой кривой глаз и *рябизну по всему лицу*, занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фраков“. Тут логическая абсурдность замаскирована еще обилием подробностей, отвлекающих внимание в сторону; каламбур не выста-

влен на показ, а наоборот — всячески скрыт, и потому комическая сила его возрастает. Чистый этимологический каламбур встречается еще не раз: „бедствий, рассыпанных на жизненной дороге не только титулярным, но даже тайным, действительным, надворным и всяким советникам, даже и тем, которые не *дают никому советов, ни от кого не берут их сами*".

Таковы главные виды Гоголевских каламбуров в „Шинели". Присоединим к этому другой прием звукового воздействия. О любви Гоголя к названиям и именам, не имеющим „смысла", говорилось выше — такого рода „заумные" слова открывают простор для своеобразной звуковой семантики [1]. *Акакий Акакиевич* — это определенный звуковой подбор; недаром наименование это сопровождается целым анекдотом, а в черновой редакции Гоголь делает специальное замечание: „Конечно можно было, некоторым образом, избежать частого сближения буквы *к*, но обстоятельства были такого рода, что никак нельзя было этого сделать". Звуковая семантика этого имени еще подготовлена целым рядом других имен, обладающих тоже особой звуковой выразительностью и явно для этого подобранных, „выисканных"; в черновой редакции подбор этот был несколько иной:

1) Еввул, Моккий, Евлогий;
2) Варахасий, Дула, Трефилий;
(Варадат, Фармуфий) [2]
3) Павсикахий, Фрументий.

В окончательном виде:

1) Мокий, Соссий, Хоздазат;
2) Трифилий, Дула, Варахасий;
(Варадат, Варух)
3) Павсикахий, Вахтисий и Акакий

При сравнении этих двух таблиц вторая производит впечатление большей артикуляционной подобранности — своеобразной звуковой системы. Звуковой комизм этих имен заключается не в простой необычности (необычность сама по себе не может быть комической), а в подборе, подготовляющем смешное своим резким однообразием имя Акакия, да еще + Акакиевич, которое в таком виде звучит уже как *прозвище*,

[1] Ср. Пульпультик и Моньмуня в „Коляске".
[2] Имена, которые предпочитает родильница.

скрывающее в себе звуковую семантику. Комизм еще увеличивается тем, что имена, предпочитаемые родильницей, нисколько не выступают из общей системы. В целом получается своеобразная артикуляционная мимика — звуковой жест [1]. В этом отношении интересно еще одно место „Шинели" — где дается описание наружности Акакия Акакиевича: „Итак, *в одном департаменте* служил *один чиновник*, чиновник нельзя сказать чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным". Последнее слово поставлено так, что звуковая его форма приобретает особую эмоционально-выразительную силу и воспринимается как комический звуковой жест независимо от смысла. Оно подготовлено, с одной стороны, приемом ритмического нарастания, с другой — созвучными окончаниями нескольких слов, настраивающими слух к восприятию звуковых впечатлений (рябоват — рыжеват — подслеповат) и потому звучит грандиозно, фантастично, вне всякого отношения к смыслу. Интересно, что в черновой редакции фраза эта была гораздо проще: „итак, в этом департаменте служил чиновник, собой не очень взрачный — низенький, плешивый, рябоват, красноват, даже на вид несколько подслеповат". В окончательной форме фраза эта — не столько *описание* наружности, сколько мимико-артикуляционное се *воспроизведение:* слова подобраны и поставлены в известном порядке не по принципу обозначения характерных черт, а по принципу звуковой семантики. Внутреннее зрение остается незатронутым (нет ничего труднее, я думаю, как рисовать Гоголевских героев) — от всей фразы в памяти скорее всего остается впечатление какого-то звукоряда, заканчивающегося раскатистым и почти логически-обессмысленным, но зато необыкновенно сильным по своей артикуляционной выразительности словом — „геморроидальным". Сюда вполне применимо наблюдение Д. А. Оболенского — что Гоголь иногда „вставляя какое-нибудь звучное слово единственно для гармонического эффекта". Вся фраза имеет вид законченного целого — какой-то системы звуковых жестов, для осуществления которой подобраны слова. Поэтому слова эти как логические единицы, как значки понятий, почти не ощущаются — они разложены и собраны заново

[1] Этот прием Гоголя повторяется у его подражателей; так — в ранней повести П. И. Мельникова-Печерского: „О том, кто такой был *Епифидор Перфильевич*" (1840 г.). См. статью А. Зморовича в „Русск. Фил. Вестн." 1916 г., № 1 — 2, стр. 178 и след.

по принципу звукоречи. Это — один из замечательных эффектов Гоголевского языка. Иные его фразы действуют как звуковые надписи — настолько выдвигается на первый план артикуляция и акустика. Самое обыкновенное слово подносится им иной раз так, что логическое или вещественное его значение тускнеет — зато обнажается звуковая семантика, и простое название получает вид прозвища: „натолкнулся на будочника, который, поставя около себя свою *алебарду*, натряхивал из рожка на мозолистый кулак табаку". Или: „Можно будет даже так, как пошла мода, воротник будет застегиваться на серебряные *лапки под аплике*". Последний случай — явная игра артикуляцией (повтор *лпк — плк*).

У Гоголя нет средней речи — простых психологических или вещественных понятий, логически объединенных в обыкновенные предложения. Артикуляционно-мимическая звукоречь сменяется напряженной интонацией, которая формует периоды. На этой смене построены часто его вещи. В „Шинели" есть яркий пример такого интонационного воздействия, декламационно-патетического периода: „Даже в те часы, когда совершенно потухает петербургское серое небо и весь чиновный народ наелся и отобедал, кто как мог, сообразно с получаемым жалованьем и собственной прихотью, когда все уже отдохнуло после департаментского скрипенья перьями, беготни, своих и чужих необходимых занятий и всего того, что задает себе добровольно, больше даже чем нужно, неугомонный человек..." и т. д. Огромный период, доводящий интонацию к концу до огромного напряжения, разрешается неожиданно-просто: „словом, даже тогда, когда все стремится развлечься, Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению". Получается впечатление комического несоответствия между напряженностью синтактической интонации, глухо и таинственно начинающейся, и ее смысловым разрешением. Это впечатление еще усиливается составом слов, как бы нарочно противоречащим синтактическому характеру периода: шляпенок, смазливой девушке, прихлебывая чай из стаканов с копеечными сухарями, наконец — вставленный мимоходом анекдот о Фальконетовом монументе. Это противоречие или несоответствие так действует на самые слова, что они становятся *странными*, загадочными, необычно звучащими, поражающими слух — точно разложенными на части или впервые Гоголем выдуманными. Есть в „Шинели" и иная декламация, неожиданно внедряющаяся в общий каламбурный стиль — сентиментально-мелодраматическая; это — знаменитое „гуманное" место, которому так повезло в русской критике, что оно, из побочного художественного приема, стало „идеей" всей повести: „Оставьте меня! Зачем вы меня обижаете?" И что-то странное заключалось в словах и в голосе, с каким они были произнесены. В нем слышалось что-то такое, преклоняющее на жалость, что один молодой человек... *И долго потом*, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу... И в этих проникающих словах звенели другие слова... *И закрывал себя рукою...*" и т. д. В черновых набросках этого места нет — оно позднее и, несомненно, принадлежит ко второму слою, осложняющему чисто-анекдотический стиль первоначальных набросков элементами патетической декламации [1].

Своим действующим лицам в „Шинели" Гоголь дает говорить немного, и, как всегда у него, их речь особенным образом сформирована, так что, несмотря на индивидуальные различия, она никогда не производит впечатление *бытовой* речи, как, например, у Островского (недаром Гоголь и читал иначе) — она всегда стилизована. Речь Акакия Акакиевича входит в общую систему Гоголевской звукоречи и мимической артикуляции — она специально построена и снабжена комментарием: „Нужно знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частию предлогами, наречиями и, наконец, *такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения*". Речь Петровича, в противоположность отрывочной артикуляции Акакия Акакиевича, сделана сжатой, строгой, твердой и действует как контраст; бытовых оттенков в ней нет — житейская интонация к ней не подходит, она так же „выискана" и так же условна, как речь Ак. Ак-ча. Как всегда у Гоголя (ср. в „Старосв. пом.", в „Повести о том, как...", в „Мертвых Душах" и в пьесах), фразы эти стоят вне времени, вне момента — неподвижно и раз навсегда: язык, которым могли бы говорить марионетки. Так же выискана и собственная речь Гоголя — его сказ. В „Шинели" сказ этот стилизо-

---

1 Об этом месте говорит и В. Розанов — объясняя его как „скорбь художника о законе своего творчества, плач его над изумительною картиною, которую он не умеет нарисовать иначе... и, нарисовав так, хоть ею и любуется, но ее презирает ненавидит". (Статья „Как произошел тип Акакия Акакиевича" в книге „Легенда о великом инквизиторе" Спб. 1906, стр. 278 — 9). И еще: „И вот, как бы прерывая этот поток издевательств, ударяя неудержимо рисующую их руку, — какою-то припискою сбоку позднее прилепленною наклейкой следует: ...но ни одного слова не отвечал Акакий Акакиевич..." и т. д. Оставляя вопрос о философском и психологическом смысле этого места в стороне, мы смотрим на него в данном случае только как на художественный прием и оцениваем с точки зрения композиции, как внедрение декламационного стиля в систему комического сказа.

ван под особого рода небрежную, наивную болтовню. Точно непроизвольно выскакивают „ненужные" детали: „по правую руку стоял кум, превосходнейший человек, Иван Иванович Ерошкин, служивший столоначальником в сенате, и кума, жена квартального офицера, женщина редких добродетелей, Арина Семеновна Белобрюшкова". Или сказ его приобретает характер фамильярного многословия: „Об этом портном, конечно, не следовало бы много говорить, но так как уже заведено, чтобы в повести характер всякого лица был совершенно означен, то нечего делать, подавайте нам и Петровича сюда". Комический прием в этом случае состоит в том, что после такого заявления „характеристика" Петровича исчерпывается указанием на то, что он пьет по всяким праздникам без разбору. То же повторяется и по отношению к жене: „Так как мы уже заикнулись про жену, то нужно будет и о ней сказать слова два; но, *к сожалению*, о ней немного было известно, разве только то, что у Петровича есть жена, носит даже чепчик, а не платок; но красотой, как кажется, она не могла похвастаться; по крайней мере, при встрече с нею, одни только гвардейские солдаты заглядывали ей под чепчик, моргнувши усом и испустивши какой-то особый голос". Особенно резко запечатлен этот стиль сказа в одной фразе: „Где именно жил пригласивший чиновник, к сожалению, не можем сказать: память начинает нам сильно изменять, и все, что ни есть в Петербурге, все улицы и домы слились и смешались так в голове, что весьма трудно *достать оттуда* что-нибудь в порядочном виде". Если к этой фразе присоединить все многочисленные „какой-то", „к сожалению немного известно", „ничего неизвестно", „не помню" и т. д., то получается представление о приеме сказа, придающем всей повести иллюзию действительной истории, переданной как факт, но не во всех мелочах точно известной рассказчику. Он охотно отклоняется в сторону от главного анекдота и вставляет промежуточные — „говорят, что"; так — вначале о просьбе от одного капитана-исправника („не помню, какого-то города"), так о предках Башмачкина, о хвосте у лошади Фальконетова монумента, о титулярном советнике, которого сделали правителем, после чего он отгородил себе особенную комнату, назвавши ее „комнатой присутствия" и т. д. Известно, что и самая повесть возникла из „канцелярского анекдота" о бедном чиновнике, потерявшем свое ружье, на которое долго копил деньги: „Анекдот был первой мыслию чудной повести его «Шинель»" — сообщает П. В. Анненков. Первоначальное ее название было — „Повесть о чиновнике, крадущем шинели", и общий характер

сказа в черновых набросках отличается еще большей стилизацией под небрежную болтовню и фамильярность: „Право, не помню его фамилии", „В существе своем это было очень доброе животное", и т. д. В окончательном виде Гоголь несколько сгладил такого рода приемы, уснастил повесть каламбурами и анекдотами, но зато ввел декламацию, осложнив этим первоначальный композиционный слой. Получился гротеск, в котором мимика смеха сменяется мимикой скорби — и то и другое имеет вид игры, с условным чередованием жестов и интонаций.

III

Проследим теперь самую эту смену — с тем, чтобы уловить самый тип сцепления отдельных приемов. В основе сцепления или композиции лежит сказ, черты которого определены выше. Выяснилось, что сказ этот — не повествовательный, а мимико-декламационный: не сказитель, а исполнитель, почти комедиант, скрывается за печатным текстом „Шинели". Каков же „сценарий" этой роли, какова ее схема?

Самое начало представляет собой столкновение, перерыв — резкую перемену тона. Деловое вступление („В департаменте") внезапно обрывается, и эпическая интонация сказителя, которую можно ожидать, сменяется другим тоном — преувеличенной раздраженности и сарказма. Получается впечатление импровизации — первоначальная композиция сразу уступает место каким-то отступлениям. Ничего еще не сказано, а уже имеется анекдот, небрежно и торопливо рассказанный („не помню, какого-то города", „какого-то романтического сочинения"). Но вслед за этим возвращается, повидимому, намеченный вначале тон: „Итак, *в одном департаменте* служил *один чиновник*". Однако, этот новый приступ к эпическому сказу сейчас же сменяется фразой, о которой говорилось выше, — настолько выспренной, настолько акустической по всей природе, что от делового сказа ничего не остается. Гоголь вступает в свою роль — и, заключивши этот прихотливый, поражающий подбор слов грандиозно-звучащим и почти обессмысленным словом („геморроидальный"), он замыкает этот ход мимическим жестом: „Что ж делать, виноват петербургский климат". Личный тон, со всеми приемами Гоголевского сказа, определенно внедряется в повесть и принимает характер гротескной ужимки или гримасы. Этим уже подготовлен переход к каламбуру с фамилией и к анекдоту о рождении и крещении Акакия Акакиевича. Деловые фразы, замыкающие этот анекдот

(„Таким образом и *произошел* Акакий Акакиевич... Итак, вот каким образом *произошло* все это"), производят впечатление игры с повествовательной формой — недаром и в них скрыт легкий каламбур, придающий им вид неуклюжего повторения. Идет поток „издевательств" — в таком роде продолжается сказ вплоть до фразы: „но ни одного слова не отвечал...", когда комический сказ внезапно прерывается сентиментально-мелодраматическим отступлением, с характерными приемами чувствительного стиля. Этим приемом достигнуто возведение „Шинели" из простого анекдота в гротеск. Сентиментальное и намеренно примитивное (в этом гротеск сходится с мелодрамой) содержание этого отрывка передано при помощи напряженно-растущей интонации, имеющей торжественный, патетический характер (начальные „и" и особый порядок слов: „И что-то странное заключалось... И долго потом... представлялся ему... И в этих проникающих словах... И, закрывая себя рукою... и много раз содрогался он..."). Получается нечто вроде приема „сценической иллюзии", когда актер вдруг точно выходит из своей роли и начинает говорить как человек (ср. в „Ревизоре" — „Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!" или знаменитое „Скучно на этом свете, господа!" в „Повести о том, как поссорился..."). У нас принято понимать это место буквально — художественный прием, превращающий комическую новеллу в гротеск и подготовляющий „фантастическую" концовку, принят за искреннее вмешательство „души". Если такой обман есть „торжество искусства", по выражению Карамзина, если наивность зрителя бывает мила, то для науки такая наивность — совсем не торжество, потому что обнаруживает ее беспомощность. Этим толкованием разрушается вся структура „Шинели", весь ее художественный замысел. Исходя из основного положения — что ни одна фраза художественного произведения *не может* быть сама по себе простым „отражением" личных чувств автора, а всегда есть построение и игра, мы *не можем и не имеем никакого права* видеть в подобном отрывке что-либо другое, кроме определенного художественного приема. Обычная манера отожествлять какое-нибудь отдельное суждение с психологическим содержанием авторской души есть ложный для науки путь. В этом смысле душа художника как человека, *переживающего* те или другие настроения, всегда остается и должна оставаться за пределами его создания. Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное — не только искусное но и искусственное в хорошем смысле этого слова; и потому *в нем нет и не может* быть места отражению душевной эмпирики.

Искусность и искусственность гоголевского приема в этом отрывке „Шинели" особенно обнаруживается в построении ярко-мелодраматического каданса — в виде примитивно-сентиментальной сентенции, использованной Гоголем с целью утверждения гротеска: „И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости, и боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным...".

Мелодраматический эпизод использован как контраст к комическому сказу. Чем искуснее были каламбуры, тем, конечно, патетичнее и стилизованнее в сторону сентиментального примитивизма должен быть прием, нарушающий комическую игру. Форма серьезного размышления не дала бы контраста и не была бы способна сообщить сразу всей композиции гротескный характер. Неудивительно поэтому, что сейчас же после этого эпизода Гоголь возвращается к прежнему — то деланно деловому, то игривому и небрежно-болтливому тону, с каламбурами вроде: „тогда только замечал он, что он не на середине строки, а *скорее* на середине улицы". Рассказавши, как ест Акакий Акакиевич и как прекращает еду, когда желудок его начинает „пучиться", Гоголь опять вступает в декламацию, но несколько другого рода: „Даже в те часы, когда..." и т. д. Тут в целях того же гротеска использована „глухая", загадочно-серьезная интонация, медленно нарастающая в виде колоссального периода и разрешающаяся неожиданно-просто — ожидаемое, по синтактическому типу периода, равновесие смысловой *энергии* между длительным подъемом („когда... когда... когда") и кадансом не осуществлено, о чем предупреждает уже самый подбор слов и выражений. Несовпадение между торжественно-серьезной интонацией самой по себе и смысловым содержанием использовано опять как гротескный прием. На смену этому новому „обману" комедианта естественно является новый каламбур о советниках, которым и замыкается первый акт „Шинели": „Так протекала мирная жизнь человека..." и т. д.

Этот намеченный в первой части рисунок, в котором чистый анекдотический сказ переплетается с мелодраматической и торжественной декламацией, определяет и всю композицию „Шинели" как гротеска. Стиль гротеска требует, чтобы, во-первых, описываемое положение или событие было замкнуто в маленький до фантастичности мир искусственных переживаний (так и в „Старосв. пом.", и в „Повести о том, как

поссорился...“), совершенно отгорожено от большой реальности, от настоящей полноты душевной жизни [1], и во-вторых — чтобы это делалось не с дидактической и не с сатирической целью, а с целью — открыть простор для *игры с реальностью*, для разложения и свободного перемещения ее элементов, так что обычные соотношения и связи (психологические и логические) оказываются в этом *заново* построенном мире недействительными, и всякая мелочь может вырасти до колоссальных размеров. Только на фоне такого стиля малейший проблеск настоящего чувства приобретает вид чего-то потрясающего. В анекдоте о чиновнике Гоголю был ценен именно этот фантастически-ограниченный, замкнутый состав дум, чувств и желаний, в узких пределах которого художник волен преувеличивать детали и нарушать обычные пропорции мира. На этой основе и сделан чертеж „Шинели“. Тут дело совсем не в „ничтожестве“ Акакия Акакиевича и не в проповеди „гуманности“ к малому брату, а в том, что, отгородив всю сферу повести от большой реальности, Гоголь может соединять несоединимое, преувеличивать малое и сокращать большое [2] — одним словом, он может играть со всеми нормами и законами реальной душевной жизни. Так он и поступает. Душевный мир Акакия Акакиевича (если только позволительно такое выражение) — не *ничтожный* (это привнесли наши наивные и чувствительные историки литературы, загипнотизированные Белинским), а фантастически-замкнутый, *свой:* „Там, в этом переписываньи, ему виделся *какой-то свой разнообразный (!) и приятный мир*... Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало“ [3]. В этом мире — свои законы, свои пропорции. Новая шинель по законам этого мира оказывается грандиозным событием — и Гоголь дает гротескную формулу: „он питался духовно, нося в мыслях своих *вечную идею будущей шинели*“ [4]. И еще: „как будто он был не один,

[1] „Я иногда люблю сойти на минуту *в сферу этой необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за частокол*, окружающий небольшой дворик...“ и т. д. („Старосв. помещики“). Уже в Шпоньке Гоголь намечает приемы своего гротеска. Миргород — фантастический гротескный город, совершенно отгороженный от всего мира.

[2] „Но, по странному устройству вещей, всегда ничтожные причины родили великие события, и, наоборот, великие предприятия оканчивались ничтожными следствиями“ („Старосв. помещики“).

[3] „Жизнь их скромных владетелей так тиха, так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что те страсти, желания и неспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют, и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении“ (Там же).

[4] В черновой редакции, еще недоразвитой до гротеска, было иначе: „нося беспрестанно в мыслях своих будущую шинель“.

а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке“. Маленькие детали выдвигаются на первый план — вроде ногтя Петровича, „толстого и крепкого, как у черепахи череп“ или его табакерки — „с портретом какого-то генерала, какого именно неизвестно, потому что место, где находилось лицо, было проткнуто пальцем и потом заклеено четвероугольным лоскуточком бумажки“ [1]. Эта гротескная гиперболизация развертывается попрежнему на фоне комического сказа — с каламбурами, смешными словами и выражениями, анекдотами и т. д: „Куницы не купили, потому что была точно дорога, а вместо ее выбрали кошку лучшую, какая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу“. Или: „Какая именно и в чем состояла должность *значительного лица*, это осталось до сих пор неизвестным. Нужно знать, что *одно значительное лицо* недавно сделался значительным лицом, а до того времени он был незначительным лицом“. Или еще: „Говорят даже, какой-то титулярный советник, когда сделали его правителем какой-то отдельной небольшой канцелярии, тотчас же отгородил себе особенную комнату, назвавши ее «комнатой присутствия», и поставил у дверей каких-то капельдинеров с красными воротниками, в галунах, которые брались за ручку дверей и отворяли ее всякому приходившему, хотя в «комнату присутствия» насилу мог уставиться обыкновенный письменный стол“. Рядом с этим проходят фразы „от автора“ — в установленном с начала небрежном тоне, за которым точно скрывается ужимка: „А может-быть, даже и этого не подумал, — ведь нельзя же залезть в *душу человеку* (тут тоже своего рода каламбур, если иметь в виду общую трактовку фигуры Акакия Акакиевича) и узнать все, что он ни думает“ (игра с анекдотом — точно речь идет о действительности). Смерть Акакия Акакиевича рассказана так же гротескно, как и его рождение — с чередованием комических и трагических подробностей, с внезапным — „наконец бедный Акакий Акакиевич испустил дух“ [2], с непосредствен-

[1] Наивные люди скажут, что это — „реализм“, „быт“ и пр. Спорить с ними бесполезно, но пусть они подумают о том, что о ногте и о табакерке сообщено много, а о самом Петровиче — только что он пил по всем праздникам, и о жене его, что она *была* и что носила даже чепчик. Ясный прием гротескной композиции — выставить в преувеличенных подробностях детали, а то, что, казалось бы, заслуживает большего внимания — отодвинуть на задний план.

[2] В общем контексте даже это обыкновенное выражение звучит необычно, странно и имеет вид почти каламбура — постоянное явление в языке Гоголя.

ным переходом ко всяким мелочам (перечислоние наследства: „пучек гусиных перьев, десть белой казенной бумаги, три пары носков, две-три пуговицы, оторвавшиеся от панталон, и уже известный читателю капот“) и, наконец, с заключением в обычном стиле: „Кому все это досталось, бог знает, об этом, признаюсь, даже не интересовался рассказывающий сию повесть“. И после всего этого — новая мелодраматическая декламация, как и полагается после изображения столь печальной сцены, возвращающая нас к „гуманному“ месту: „И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как-будто бы в нем его и никогда не было. Исчезло и скрылось существо никем не защищенное, никому не дорогое, ни для кого не интересное, даже не обратившее на себя внимание и естествонаблюдателя, не пропускающего посадить на булавку обыкновенную муху и рассмотреть ее в микроскоп“... и т. д.

Конец „Шинели“ — эффектный апофеоз гротеска, нечто вроде немой сцены „Ревизора“. Наивные ученые, усмотревшие в „гуманном“ месте всю соль повести, останавливаются в недоумении перед этим неожиданным и непонятным внедрением „романтизма“ в „реализм“. Им подсказал сам Гоголь: „Но кто бы мог вообразить, что здесь еще не все об Акакие Акакиевиче, что суждено ему на несколько дней прожить шумно после своей смерти, как бы в награду за непримеченную никем жизнь. *Но так случилось*, и бедная история наша *неожиданно* принимает фантастическое окончание“. На самом деле конец этот нисколько не фантастичнее и не „романтичнее“, чем вся повесть. Наоборот — там была действительная гротескная фантастика, переданная как игра с реальностью; тут повесть выплывает в мир более обычных представлений и фактов, но все трактуется в стиле игры с фантастикой. Это — новый „обман“, прием обратного гротеска: „привидение вдруг оглянулось и, остановясь, спросило: «тебе чего хочется?» и показало такой кулак, какого и у *живых* не найдешь. Будочник сказал: «ничего» да и поворотил тот же час назад. Привидение однако же было уже гораздо выше ростом, носило преогромные усы и, направив шаги, как казалось, к Обухову мосту, скрылось совершенно в темноте“.

Развернутый в финале анекдот уводит в сторону от „бедной истории“ с ее мелодраматическими эпизодами. Возвращается начальный чисто-комический сказ со всеми его приемами. Вместе с усатым привидением уходит в темноту и весь гротеск, разрешаясь в смехе. Так в „Ревизоре“ пропадает Хлестаков — и немая сцена возвращает зрителя к началу пьесы.

1918.

О. Генри и теория новеллы

I

В истории русской литературы XX века придется, повидимому, отвести особое место периоду переводной беллетристики, как это приходится делать при изучении русской литературы начала XIX века, когда произведение русского автора (по крайней мере в прозе) было редкостью. Вернее, впрочем, говорить об этом не столько в истории литературы, сколько в истории русского читателя и издателя, если такая возможна. Правда, русская литература была всегда в очень близких отношениях с западной, но лет десять-пятнадцать назад переводные романы скромно ютились в журналах, и страницы, ими заполненные, нередко оставались неразрезанными. Сейчас переводная беллетристика заполняет собой пустоту, образовавшуюся в нашей самобытной литературе, пустоту, быть-может, кажущуюся, но для читателя несомненную. Читатель — не историк литературы. Кризисы, переломы, сдвиги — все это мало интересует его; ему нужно, чтобы в часы досуга у него под руками была увлекательная книга. Ему нужен готовый, обработанный продукт, — сырье интересно профессионалам. Если ему, в ответ на его жалобы, говорят, что русская литература ищет сейчас новых путей, заново формируется и должна преодолевать целый ряд колоссальных трудностей, что дело — не в отсутствии талантов или уменья, а в сложности исторического момента, он одобрительно покачает головой, но читать не станет: пусть себе ищет и формируется — он подождет.

И вот, начиная с 1919—1920 г., книжные лавки стали пестреть переводами, поток которых к 1923—1924 г. достиг необычайной силы. Русская литература как бы уступила свое место „всемирной“.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

01-859-331